التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية)

"الحوات والقصرللطاهر وطار أنموذجا"

الأستاذة: فهيمة زيادي شيبان

المركز الجامعي ميلة

إن ما تحويه الرواية التجريبية في بنيتها السردية، يطرح علينا أسئلة جوهرية كأي إبداع أدبي يحمل في طياته سيمات، تفتقر إليها الكتابة التقليدية، وموقفها الذي ربما «يمتد بجذوره إلى آماد بعيدة، مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط جدا، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد والتجريد مسايرا في ذلك تطور مراحل نشوء الكتابة وارتقائها»[1]

إن افتقار التراث النقدي إلى اتجاه متكامل وتحقيق خطاب يتميز بالنضج ومساير للعصر، في الوقت ذاته معالجا قضايا إنسانية وحضارية، متصلة بالواقع الجديد، أيقظ هاجس البحث وتجاوز السائد الذي ينتجه فعل المغامرة الذي ينقض «المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها»[2].

فالتجارب الروائية الجزائرية عبر مسيرتها التاريخية استمدت «نسخها من تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية شروطا وأدوات ووظيفة في المجتمع، من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع واللغة»[3].

تمثل رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار نموذجا سرديا يجسد مسعى كاتبها الهادف إلى الاستفادة من التراث وكيفية التعامل معه «باعتبار أن ما يمكن توظيفه من التراث في حياتنا الفكرية الراهنة ليس تراثا كله، بل ما تبقى منه فقط»[4] أي ما يفيدنا في التعبير عن بعض انشغالاتنا الراهنة واستشرافنا لأفق المستقبل من منظور حداثي يتجاوز السائد، وبوعي جديد ينتج عن هذا نص جديد بناء على تفاعلنا الإيجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ومع العصر الذي نعيش فيه»[5].

إن استثمار الطاهر وطار لعناصر التراث السردي الشعبي والأدب الديني الشعبي، وتوظيفه لشكل الأسطورة في رواية "الحوات والقصر" جعلها تتميز عن نصوصه السابقة.

فالقرى السبع والحجاب والقصر، والسلطان والحراس والجنيات والشبقات والسمكة السحرية ذات التسعة والتسعين لونا وانشقاق الماء إلى نصفين، استجابة لقصبة علي الحوات كحادثة البحر، لموسى -عليه السلام-... كلها معالم تستدعي مخيّلة القارئ أو المتلقي إلى عالم ألف ليلة وليلة السحري والعجائبي. كلها تعكس الصراع القائم بين الطبقة الحاكمة والرعية، وترمز إلى الحكم الجائر والرعية المغلوبة على أمرها، إن رواية "الحوات والقصر" من روايات "وطار" في تعاملها مع السلطة واكبت التغيرات التي كانت تمر بها الجزائر في الجانب الاجتماعي والاقتصادي، حيث تبلور الخيار الإيديولوجي الإشتراكي (مرحلة الرئيس هواري بومدين).

إن انفتاح رواية "الحوات والقصر" لم تقتصر على الناحية الموضوعاتية، كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده المختلفة في ضوء التجريب الروائي الذي سعى الكاتب لبلورته فحسب، «بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع، أيضا من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص»[6].

فالرواية تمثل إضافة نوعية في تجربة الروائي واسترجاعه للنص التراثي، وفق أفق حداثية سالكة بذلك مسار التجريب، «ولكن ليس بمعنى التجريب المخبري، وإنما بمعنى إفساح المجال للمضمون ليتشكل وليتقولب مع المضمون، وليتحرر في نفس الوقت من قالبيته»[7].

1-المتن الروائي: نسق التقطيع والتناوب:

تمثل المادة الحكائية التي يقدمها الروائي على لسان الراوي -البطل- (علي الحوات) المتن الروائي- المكون من امتزاج السرد التاريخي- المقتبس من وقائع تاريخية، والسرد اليومي -المأخوذ من واقعنا المعيشي- إضافة إلى سرد الطابو (السياسة والدين والجنس)، كشفت لنا هذه السرديات العلاقة التي تحكم الذات بالواقع وبالعالم معتمدة لغة البوح والاعتراف. إن تشابك مستوى التاريخ ومستوى الواقع خلق مستوى تخييليا

راقيا تمثل في أسطرة الرواية كونها تصورا جديدا في الكتابة الروائية زادت في حـــدود التجريب الروائي، الذي أدى إلى تحقيق مقولة انفتاح وتطور الجنس الروائي وقدرته على «الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان»[8].

إن حدوث التجاوز إلى العالم التخييلي في رواية "الحوات والقصـــر" المفعمـــة بالعجائبي الغرائبي، كون تقنية التداخل والتقطيع، وهي تقنية "المونتاج" «الذي يعمل على تركيب وتأليف المشاهد السردية»[9] والتي يتم في تداخلها «إنجاز بنيـــة روائيـــة قوامهـــا الانتقال بين أكثر من فضاء جغرافي في وقت واحد»[10].

إن إدراك (الطاهر وطار) للقيمة الفنية المتمثلة في التقطيع كونها شكلا ســـرديا تجريبيا، جعل المتن الروائي يقدم وفق أحداث منقطعة، عبر فصول رقميـــة خاليـــة مـــن العنونة مؤكدة تكسير الحبكة الفنية التقليديـــة موضـــحة مـــن خلالهـــا طريقـــة التمثيـــل (Représentation) التي عمدها الروائي، حيث نرى المشاهد مفعمة بالحوار والمونولوج الداخلي المعبرة عن كلام وأفكار ومشاعر وطبائع الشخصيات... إضافة إلى ما نلمحه من طريقة الإخبار (Relation) فمن خلالها قدم الروائي الأحداث والشخصيات، فنجده تـــارة يختزل ويظل وتارة أخرى يحلل ويعلق عليها... وبما أن طريقة التمثيل (عرض المشاهد والحوار) هي الغالبة في الرواية، فإن الروائي تعمد ذلك لفرض رؤية أو منظور معين.

وهو ما نلمسه في الفصل الأول مثلا، حيث قدم جل المشهد على الحوار مع وجود بعض الأسطر الدالة على حركة الصيادين أثناء قيامهم بعملهم.

«–وما الفرق بين اللصوص والأعداء؟
–تساءل أحدهم، فأضاف آخر:
–نعم، لا فرق بين اللصوص والأعداء (...)
–أهاه، رجعتم لكلامي، هنا يكمن الفرق
قال الحوات الأول فتساؤل الآخر:
–نعم للصوص شيء والأعداء شيء آخر، لكن ما علاقة جلالته بهم»[11].

إن لجوء الروائي في كثير من الأحيان إلى تقديم كـــلام الشخصـــيات بأســـلوبه الخاص كما هو الشأن في هذا المقطع «رجاهم علي الحوات أن يأذنوا لـــه بالانصـــراف لتبليغ نذرة وإراحة ضميره أقنعهم بأن المسألة بالنسبة إليه لا تعني سوى سوء تفاهم مـــن

كل الطرفين (...)»[12].

ولا ينفي توفر الخطاب السردي في الرواية على طريقة الإخبار على لسان الروائي، بحيث تتولى السرد الذات الكاتبة مستخدمة ضمير الغائب مجسدة بذلك الرؤية من الخلف الدالة على الراوي بكل شيء مؤكدا من خلالها قناعته بنجاعة اتجاهه الإيديولوجي (الاشتراكي) في تقدم الشعوب (الشعب الجزائري) ورصده لبؤس أهالي القرى ما عدا قرية الأعداء، وما يعانونه من قهر واستلاب فالتحسس بتقنية المقطع والتناوب في رواية "الحوات والقصر" تظهر بجلاء في متنها الروائي، جاعلة من القارئ ينظر إلى تجربة "وطار" بمنظور حداثي يسعى لتجنيب الرتابة التي عرفها السرد التقليدي فمن خلال «فعاليتين سرديتين أساسيتين: التتابع (Consecutive) الذي يقصد به الحفاظ على سير الأحداث والشخصيات والزمن إلى الأمام، والتناوب (Alternative) الذي يعني رواية حدث ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر، ثم العودة إلى الحدث المعلق»[13].

فقد توفرت تجربة "علي الحوات" على السرد التتابعي، منذ بدايتها من قرية التحفظ مرورا بالقرى السبع انتهاء بوصوله القصر وردود فعله، بملاقاته للسلطان مبينا له ولاءه وطاعته، مهنئا إياه على نجاته من محاولة الاغتيال، وهذا يدخل في إطار البناء الزماني للرواية وهيمنة زمن الحاضر متجهة صوب المستقبل.

لقد هيمن الحوار المباشر في "الحوات والقصر" حيث يشكل "علي الحوات" الشخصية الفعالة في أغلب مقاطعه، كما نجد أهالي السلطنة والقصر (سلطانا وحاشية) الشخصيات المكملة للحوار ويمتد العجيب إلى السمكة السحرية... وامتلاكها القدرة على الكلام من خلال محاورتها "علي الحوات" وقبل أن تتحول إلى حصانا بسبعة أجنحة يرفعه من القصر ليحط به في قرية التصوف.. فتطور أنواع الحوار طور المسار الدرامي للأحداث كاشفة عن رؤى الشخوص وناقلة لحالاتها النفسية.

واختار الروائي الفصحى لغة مبسطة في تناول القارئ العادي، متماشية مع لغة الأسطورة وهي تخاطب العقلية الشعبية، معالجا بذلك حياة الرعية البائسة المقهورة ليكشف سلطوية القصر وقمعيته.

2-البناء الزماني:

يتجدد الزمن في رواية "الحوات والقصر" بوصفه بنية هرمية متصاعدة الأحداث، وبما أن الرواية تنقسم إلى واحد وأربعين مقطعا مزاوجة فيما بينها بين الواقعي والأسطوري إلى حد التداخل فالخطاب السردي لرواية "الحوات والقصر" يتفرع بدوره إلى ثلاثة أزمنة: أولها ما قبل التجربة وثانيها يمثل التجربة ذاتها، وثالثها يكشف عن ملامح ما بعد التجربة راسما بذلك آفاقها المستقبلية فبالزمن تتخذ الرواية شكلها الفني إذ «لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا، خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني»[14].

إن ما نستشفه من الزمن في رواية "الحوات والقصر" كونه مفتوحا غير خاضع لحدود معينة حيث نجهل المدة الزمنية قبل التجربة وأثناءها وبعدها، وتبقى تجربة "علي الحوات" هي المتحكمة في إمكانية تحديد زمن الأحداث، بوصفها الشخصية المحورية التي تحركها. فالسارد ليس مجبرا على السرد الحرفي للوقائع.

فتوظيف الحوار الداخلي، وتداخل الصور السردية التي تُعرَضُ فيها الأشياء المتحركة. الرموز وتصوير تفاعل الذات مع الزمن تقنيات تسمى «النسق الزمني المتقاطع حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل»[15]، وبالتالي «فالتجريب في الزمن يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية»[16].

إن لجوء الروائي إلى الرمز في صياغة أحداث الرواية ليس محل صدفة وإنما يعود لتجانس الشكل والمضمون، يقول وطار: «...الشكل يقولب المضمون (...) فالالتزام بشكل معين حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة هو الوقوع في محافظة جديدة، هنا يجيء الرمز كدعامة (...) ولو لا الرمز وشيء من التجريد واللامعقول ما أمكن كتابة هذه الأعمال مطلقا»[17].

فعدم إعطاء الروائي لخصائص زمنية واضحة في الرواية دليل على محاولته دمج الزمن الروائي في الزمن الأسطوري، وما قدمه «في الإهداء الذي صدر به الرواية (...) يقول إلى علي الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان»[18]، حيث تجاوز الراهن إلى اللامتناهي، واعتق الرواية من الزمنية المحددة بالسنوات، والأيام والساعات.

لقد عرف الخطاب السردي للرواية عدة انقطاعات على مستوى الأحداث، حيث لا توجد تفاصيل كافية لها، فمثلا: الليلة الليلاء وتكرارها سبع مرات، حسب عدد القرى، بحيث تأخذ كل قرية تفسيرا مغايرا لها. وما حدث "لعلي الحوات" في القصر، بقي مجهولا لدى القرى السبع، وهنا نجد الراوي يترك المجال لمخيلة القارئ، كي يتصور ما يشاء.

إن استعمال الرواية تقنية الحذف (Ellipse) أخذ القارئ في متاهة الأسطرة، فعدم توضيح طقوس التهريج ومتاهات القصر، حتى نجد مشهد "علي الحوات" وهو في ساحة "الحظة" مرمي يعاني آلام قطع يده اليسرى. مشاهد لا تصور لنا الواقع فحسب، بل تصور للمستقبل، مؤكدة رؤية معينة ناتجة عن وعي، بحيث أمكن لذلك المشهد أن يكون حدثا نهائيا للرواية، وإنما كان انطلاقة جديدة لحركة الرواية وبلوغ الوعي مداه، (يتحقق حلم المتصوفين نهاية الرواية).

إن المتتبع لأحداث الرواية يخيّل إليه بأن حركة الزمن متتابعة، هذا ما أكده الروائي أثناء انتقاله من فصل إلى فصل بوضعه علامات نصية، كما في الفصلين الخامس والسادس، فانتهاء الفصل الخامس بجملة: «حمل علي الحوات سمكته على كتفه وانطلق وسط هتافات الصبية يغادر القرية مواصلا طريقه»[19]، بادئا الفصل السادس بجملة «علي الحوات وصل، علي الحوات جاء»[20]، معبرا بذلك عن وصول علي الحوات إلى القرية الموالية.

ندعم موقفنا فيما يتجلى أيضا في الفصل الثالث والرابع: «عندما دخل القرية لم يرد على سؤال واحد واتجه مباشرة إلى كوخه، حيث قضى بقية ليلته»[21]، ثم يبدأ الفصل الرابع بقوله: «في الصباح الباكر، وقف في الساحة والسمكة المتدثرة بردائه عند قدميه»[22]، لينتهي بذلك مشهد الفصل الثالث.

وكون الزمن «يشكل جزءا من اللعبة السردية»[23]، في الكشف عن مظاهر التجريب في الرواية الجديدة، فإن رواية "الحوات والقصر" لم تخضع بصفة مطلقة لبنية الزمن الكوني بتتابع الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل، وإنما هناك خرق لهذا التتابع الفيزيائي اعتمده الروائي في الفصل الأول برواية أحد الصيادين أحداث "الليلة الليلاء"، فهو يعود إلى زمن الماضي الذي سبق أحداث بداية الرواية، فحركة الزمن في هذا الفصل

تنتقل من الحاضر إلى المستقبل لتعود إلى الماضي.

من خلال هذه المفارقات والتلاعب بالزمن نستنتج حركتين في الزمن السردي تمثلتا في تقنيتي الاسترجاع (Rétrospection) و(الاستباق (Anticipation) «ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد (بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد (...) وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة وهكذا فإن المفارقة، إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (...) أو تكون استباقا (...) لأحداث لاحقة»[24].

ففي الفصل التاسع والعشرين يستخدم الراوي تقنية الاسترجاع (Rétrospection) عن طريق الذكرى، فالأخذ والرد يحدث نوعا من التناوب (Alternatine) في حركة الزمن بين الماضي والحاضر، فتذكر "علي الحوات" وهو أمام قصبته ما وقع له في القصر (زمن ماضي)، ثم العودة إلى سرد أحداث الصيد (زمن حاضر)، وعودة "علي الحوات" إلى التذكر والوقائع التي حدثت له بالقصر (زمن ماضي)، وتُعاد الكرى بسرد أحداث الصيد مرة أخرى (زمن حاضر).

3-بنية المكان ومدلوله:

اتخذت فضاءات الرواية عوالم أسطورية تجريدية، بعيدة عن حيزها المادي، من خلال إضفاء السارد لأسماء عجائبية وقعت فيها أحداث الرواية (كالسلطنة وغابة الوعول، والقرى السبع (قرية) التحفظ... قرية بني هرار.. قرية التصوف... قرية الأعداء)، فقد انحصرت الأحداث بضفة الوادي والقرى السبع ومراكز الحراسة ثم القصر، وما تبقى فضاء يتحرك فيه "علي الحوات" في رحلته إلى القصر.

إن تعمد السارد إضفاء صفة التجريد والرمز على المكان لها دلالاتها وفق الأفكار والرؤى التي يسعى إلى إبلاغها للقارئ، وعدم واقعية المكان في الرواية يؤكد على أنه «فضاء عائم لا يمكن القبض عليه في الواقع الموضوعي»[25]، وبالتالي فهي أماكن تخييلية، والسارد لا يكاد يقدم وصفا للقرى السبع، إلا نوع من التلميح حول القرية السابعة والقصر. كما أننا عرفنا هذه القرى من خلال شخوصها: بحيث تفتقر إلى حيزها الجغرافي، وتكسب مدلولها من موقعها من القصر كفضاء تخييلي يدل على السلطة. لقد

رتب السارد مواقع القرى السبع بالنسبة للقصر حسب وعي "علي الحوات" ووعـــي كـــل قرية بما يقوم به من أجل تغيير الراهن وتحسيس الرعية بذلك.

شغل فضاء "السلطنة" كل فضاءات الرواية، كونه يمثل جلالة الســلطان ومــن حوله الحامل لدلالة السياسة والسلطة وما تحويه الشخصيات مــن أفعــال ورؤى، فهــو العاكس لعدم الأمن على النفس والمال واللاستقرار وما تعرض له السلطان فــي "الليلــة الليلاء" دليل ذلك (محاولة اغتياله)، كما نلمح انتشار الفساد نتيجة ما يمارسه المجرمــون من نهب وسلب واغتيال اغتصاب شاغلين في النهاية أرقى المناصب في السلطة.

أما "غابة الوعول" فيمثل فضاء يجمع بين المتناقضات والحامل لدلالات متعددة، فمن جهة هو المكان الذي يقصده السلطان من أجل الترفيه على النفس بممارســة هوايــة "القنص" حيث يتعرض هناك لمحاولة الاغتيال، ومن جهة أخرى، فهو مكان يجمــع كــل اللصوص وقطاع الطرق الجاعلين من هذا المكان مغارة تأويهم بعد ارتكــابهم للكبــائر، وبالتالي يشخص السارد هذه الفئة بإخوة "علي الحوات" (مسعود وســعد وجــابر) الــذين يشغلون مراكز عليا في هرم السلطة لانقادهم للسلطان من الاغتيال.

أما "واد الأبكار" فضاء يمثل محل رزق "علي الحــوات" وكــل ســكان قريــة "التحفظ" البائسين. يقترن هذا الفضاء بالخصب والخير، نتيجة ما قدمه "لعلــي الحــوات" والمتمثل في "السمكة السحرية" وما ينتج عنها من عجائب وخوارق لما يردده أهالي القرية من أساطير حول نذر "علي الحوات" للسلطان. وكون القرى السبع محطات عندها "علــي الحوات" أثناء رحلته والتي تصب كلها في فضاء "السلطة"، فمن المعقول التطــرق لكــل قرية على حدى، لما تحمله من دلالات وإيحاءات، لا سيما وأنها تختلف فيما بينهــا مــن حيث الدين والعادات والتقاليد وانطواءها على نفسها متخذة شخوصا متعددة الأشكال توحي كل شخصية حسب انتماءها لقريتها بمستوى وعيها واختلاف منظورها للراهن والوجود، لا سيما وأننا لانكاد نعرف هذه القرى إلا من خلال سكانها وطباعهم،هذا ما قصده السارد.

فوجود القرى مجتمعة في السلطنة «لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين كل قرية على عادات وتقاليد، كل قرية تعمل ما في وسعها لتعلن عن عدم تدخلها في الشؤون العامة»[26]. مشكلة قطيعة مع الآخر تمثل مستوى من مستويات الوعي بالوجود.

تعدّ قرية "التحفظ" فضاء "علي الحوات" وموطنه، وهي أولى القرى، منها تبدأ مغامرة "علي الحوات" فرغم بعدها عن القصر، إلا أنها خلقت من يقربها منه نيابة على كل سكانها، ووعي "علي الحوات" بضرورة التقرب من السلطان ومساندته له، عكس القاعدة التي عهدها، وهي أن قريته «دأبت على تفادي كل مسألة تتعلق بالقصر»[27]، لأنها ترى أن «الولاء للقصر، يتمثل في الابتعاد عنه، وتجنبه سواء بالخير أو بالشر»[28]، فهي «تعشق الصراحة والشجاعة، وتبغض الجبن والنفاق. أقامت أمنها على التحفظ نعم التحفظ المعارضة بعدم إعلان التأييد والتأييد بعدم إعلان المعارضة»[29]، إن القرية لا تهتم أصلا بشؤون القصر،وهي صفة ورثوها أبا عن جد، وابتعادها عنه هي أحسن خدمة يقدمونها له حسب رأي الرعية.

أما القرية الثانية، فتعرف لمشروع بناء السد، حيث نلمح نوعا من الاحتجاج وتقديم أحد أفراد القرية المشروع "لعلي الحوات"، كي يوصله للقصر لدليل ذلك، فالسد «يجمع مياه وادي الأبكار التي تذهب سدى تغور في الرمل وتلتصق بالمحيط وتظل الأراضي المحيطة به قاحلة جرداء...» [30].

ونصادف قرية ثالثة متحفظة تسعى «في إعلان ولائهم للقصر ولا يتورعون عن إبداء السخرية، أو حتى الإزدراء والكراهية، هدفهم جميعا هو إبلاغ رغباتهم ومشاكلهم ومصائبهم بجلالته»[31].

أما القرية الرابعة، فهي قرية "بني هرار" تميز أهلها بالشر فهم «يأكلون ولا يشبعون، يتحدثون ولا يسمعون، يأتون المنكر وينهون عنه»[32]، فقد دعا عليها نبي لم يستطع تبليغ رسالته بها «ألا يسكنها غير لقيط أيتم هرب من قومه فيه الرذائل السبع والعيوب السبع»[33].

إن التصور الشعبي الحامل لقوة الاحتمال في إمكانية وقوع أحداث «بموقعها على أسس متخيلة»[34]، أضفت على شخصية "علي الحوات" صورة البطل الملحمي الكاشفة لخصوصياته.

يدخل "علي الحوات" القرية الخامسة، وهي قرية المتصوفين، التي عانت الويلات من الغزاة، فهي دوما في الواجهة، حيث تم اقتلاع أعين أهاليها من قبلهم، وهذا الفعل يذكرنا بأسطورة أوديب اليونانية، كما افتضى الغزاة «جميع الأبكار ولم تنج سوى

عذراء واحدة، أطلق عليها من يومها اسم العذراء ومن يومها قرر المتصوفون، أن تفتض بكارة كل وليدة من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع»[35]. ما نحين إيـــاه عذراءهم، مهليلين به «وليا من أولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلاها من الآلهـــة...» [36]، طامحين إلى مستقبل مشرف.

تمثل القرية السادسة "قرية الحظة" أقرب القرى إلى القصر لولائهـــا وطاعتهـــا للسلطان، فهي «أخصُ القرى لصاحب الجلالة، وأحب القرى إليه وإلى السلطانة حرمـــه المصون»[37]، فقد قام الأهالي بتقديم ما يملكون من مال وبنون إلى السلطان «إننا مـــا إن تقربنا إلى القصر بجاريتنا الحظية، حتى تقربنا بكل جلائلنا وبناتنـــا جـــواري مباحـــات للسلطان وحاشيته ولفرسانه ولحرسه، ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك، أقسمنا على أن الأنثى في قريتنا لن توطا من رجال منا، ولنثبت صحة ذلك حكمنا على كل رجـــل فينـــا بالخصي...» [38]، فرغم ما يعانونه من عذاب فقد رفضوا العقار الذي صنعه أحد شـــباب القرية بإعادة الرجولة لكل من يشربه، وقاطعوه واتهموه بالجنون، كل هذا لم يرق "علـــي الحوات" وسخر منهم، ولكن لا حياة لمن تنادي.

تمثل قرية الأعداء أو مدينة الأُبَاة، وهي آخر قرية وسابعها، الأقرب جغرافيـــا من القصر، والأكثر عداء له، فهي تتميز عن غيرها بطابعها المعماري المفعمة بالعجائبية والعقول العلمية التي يفتقر إليها باقي قرى السلطنة «كل العلماء، كل الأنبياء، كل الرسل، الذين نجوا من فتك القصر، هربوا إليها»[39]، وحققوا الرفاهية والعيش الهنيء على عكس القرى الأخرى، حيث توصلت إلى إنجاز الحاسة السابعة عشر، وهـــي «حاســـة التـــزود الذاتي تغني الإنسان عن كل شيء، إذا ما برد بدفئ نفسه، بمجرد قرار يتخذه إذا ما جاع يفعل ذلك، إذا ما عطش يرتوي بقرار، إذا ما مرض عالج نفسه بنفسه...» [40].

فهي القرية الأكثر وعيا بما يحدث في القصر من قمع وظلم للرعية، حيث عانـــت من جبروته الكثير لقربها منه، فهاجت وثارت من أجل التغيير محافظة على حريتها، وما وصلت إليه من تقدم تكنولوجي حررها من تبعية السلطة، وبالتالي وصل مستوى الـــوعي بالواقع المعيش إلى قمته وفعاليته، وتعتبر هذه القرية وثورتهـــا علـــى النظـــام الحـــاكم إيديولوجيا تكشف عن مسعى الروائي في تشكيل عوالمه الإبداعية في نصه الروائي.

يحتل القصر حيزا على المستويين المستوى الجغرافي فهو يقابل القرى السبع في الضفة الأخرى، هي القلعة صعبة المنال ورمز للجبروت والظلم، أبوابه مفتوحة للصوص وقطاع الطرق، قانونه جائر، يطبق على الضعفاء (القرى السبع)، لا مكان لأهالي القرى السبع فيه قوانينه تعسفية، يظهرون به الولاء فقط لخوفهم من بطشه، القصر إذن فضاء سلبي «تحول شيئا فشيئا حتى صار وكرا لهم ينطلقون منه للنهش ثم يعودون، كان القصر مصدر أمن الرعية، فتحول إلى مصدر رعب وذعر...» [41].

لقد تعددت الدلالات بتعدد فضاءات الرواية، فهي متعلقة بمستويات وعي كل قرية وفتحت المجال لمخيلة القارئ في استيعاب مقصدية الروائي، وكيفية استثمار التراث الشعبي في العملية الإبداعية وتوضيح تجربته الروائية، من خلال ما وظفه من رمزية وعجائبية... وهذا ما نحاول توسيعه أكثر من خلال تسليط الضوء على البطل الملحمي "علي الحوات" كونه المحور المحرك للأحداث في تحليل شخصيات الرواية، ومدلولها.

4– الشخصيات:

إن تميز "علي الحوات" عن إخوته الثلاثة الأشرار، كونه شابا طيبا، يعمل الخير مدفوعا إليه بطبعه «أحب قريتي أحب إخوتي، أحب جلالته، أحب جميع الناس»[42]، اكسبه ثقة أهل القرى السبع، وكبر في نفوسهم كرمز يسعى دائما لفعل الخير مغيرا الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المزرية، وقد أحس "علي الحوات" بذلك «لقد نصبوك في قلوبهم، وليا من أولياء الله بل رسولا من رسله بل إلها من الآلهة، أنت وليهم وأنت نبيهم وملكهم وسلطانهم وإلههم»[43].

إن هذه المواصفات تؤكد على أن "علي الحوات" رمز أسطوري، بطل ملحمي بأتم معنى الكلمة، «لقد جئت يا سيدنا في هذا العصر، ليفهم بك الناس عصرهم بعثت لتكشف بطبعك الخير وبقلبك الكبير سر الأسرار لكافة الرعية»[44].

وبالتالي "فعلي الحوات" وساطة بين الذات والعالم «يطمح إلى تمثيل التاريخ والمشاركة في صناعته»[45]، فما قدمه "علي الحوات" لأهالي القرى دليل على ذلك وهذا ما يجمعه رئيس وفد القرية السابعة في التحولات التي طرأت على السلطنة بتوحيد موقف القرى السبع وتوطيد العلاقة فيما بينهم، بقوله: «نحن الأُباة والأنصار العائشون في الظلام... نعلن أن رغم انقطاع كل صلة بين القصر والرعية فإنه لا بد من إجراء التجربة

الأخيرة بالنسبة لعلي الحوات إن التجارب الأولى أدت إلى اكتشاف الصـوفية لطـريقهم، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم، وإلى خروج أهل التحفظ من تحفظهم، وإلى انتماء بني هرار، وإلى بروز فرقة نصرة علي الحوات، وإلى خروج قرية التساؤلات إلـى مرحلـة الإجابة، وقرية «الحيرة» إلى اليقين، ويقين أن المرحلة القادمة هي مرحلة العمل الجماعي المتوحد وأن ما يليها من المراحل هو الجولة النهائية التي تأتي على طغيان الطغاة»(46).

إن ما يعيشه أهالي القرى من اضطرابات نتيجة ما يعانونه من ظلم خلق نوعـا من الحركية والتحول على الصعيد الفني والمضموني والسبب فـي ذلـك أن «الحـدث الأساسي فيها، لا ينبع من علاقات الأبطـال أو تناقضـاتهم ولا مـن تـوتر علاقـاتهم بمحيطهم»(47)، وإنما يتجاوز هذا رغبة الأبطال ويصبح مرحلة من التاريخ، الـذي ولـد «صوتا قويا داخل الرواية، يعكس شقاء هؤلاء البسطاء ويعلن عـن صـراخهم العـالي المسموع الذي يدعونا إلى أن نستمع إليه ونتعاطف معه»(48).

لقد صور لنا الروائي حالة الأهالي وجسدها أحسن تجسيد فحالة "الرجال" تعكس تعاستهم وقنوطهم، وحالة "النساء" تمثل قمة التأزم النفسي والطبقي، إن رسـم شخصـية "علي الحوات" وتميزها بالمثالية والخيالية أبعدت صورته عن الواقعية، هذا ما يؤمن بـه سكان القرى على أساس أنه بطل شعبي ملحمي «ليس كل الرعية علي الحـوات، يكفينـا علي الحوات واحد»(49). وذلك لأن «المنبع الأصلي لعلي الحوات هو التـراث الشـعبي، والرؤية التجريدية لقضية العدالة والديمقراطية ومن هنا كانت هذه الشخصـية لا تـرتبط بالفرد العادي من الناحية الشكلية، والحركية بـل تـرتبط بـه مـن الناحيـة الفكريـة والسياسية»(50).

استخدم الطاهر وطار بطولة "علي الحوات" اللامعقولة ليقحم فكر القارئ فـي أجواء الأسطرة، كون «الأسطورة لها عمليا مستلزمات غيبية تستند إليهـا فـي الواقـع وتنعكس بواسطتها على المجتمع، وعلى السلوك السياسي الطبقي فيه، الوسائل أو المولدة من جراء الأسطورة والمولودة لبعضها تتحول في المجتمع إلى أدوات إضافية للسـيطرة، ملكية طبقية محددة لوسائل الإنتاج»(51)، وليعمق المنطور الرمزي الإيديولوجي وتخليص الطبقة الكادحة في المجتمع من القهر والظلم. فتأزم الأوضـاع وحـدّتها علـى جميـع الأصعدة، في مجتمع "علي الحوات" شبيه بأوضاع المجتمع التي عاشتها الفرق الإسلامية

في التاريخ الإسلامي، بطولتها "علي بن أبي طالب" رضي الله عنه، فقد مجدوها –الفرق الشيعية– وجعلوها أسطورة، الاقتباس من روافد الحضارة الإسلامية اتسع مداه إلى توظيف العدد «سبعة» وما يحمله من دلالات في الديانة الإسلامية كالطواف سبعة أشواط، والرمي بسبع حصيات، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، وكذا تفضيل يوم الجمعة... ومقصدية الطاهر وطار في توظيف العدد (07) منبثقة عن الفكر التراثي الشعبي وما تحمله الذاكرة الشعبية، لأن الأعداد والأرقام «شكل من الأشكال التعبيرية الأقرب إلى الاستساغة الشعبية وذوقها الذي يعتمد على الحضور الأسطوري للعلائق الإنسانية اليومية»[52]، رواية "الحوات والقصر" هي تعبير عن ظروفهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لافتة انتباه القارئ إلى قساوة الأوضاع وهول المشهد «افتض بكارة سبعين عذراء»[53]، وقوله «إن أبواب القصر التسعة والتسعين»[54].

ومن خلال كل ما سبق، نجد أن شخصية "علي الحوات" تتربع على عرش الأحداث، بغض النظر عن وجود شخصيات أخرى، نستطيع القول بأنها تغطية أحداث ثانوية ساعدت على بلورت التحولات التي سعى "علي الحوات" لتحقيقها.

إن كثرة التجارب وتسارع حركية الأحداث مقرونة بتسارع حركية الوعي، خلق تفاعلات جمة في كل القرى، غيرت الموازين فبلوغ الوعي مداه تحول إلى فعل يطبق في الواقع، فقد أعلن أبناء قرية "التحفظ" سخطهم على القصر «في هذه القرية يا علي الحوات لم نبق متحفظين، إننا انحزنا ضد القصر دفعة واحدة، في حين كنت تحاول أن تدفعنا إليه دفعة واحدة»[55].

أما في قرية التصوف فوجد «سكانها مسلحون وأعلنوا له أنهم تحالفوا مع الأباة وقرروا الثأر لعذرائهم وأعينهم وليده»[56].

أما حضور السلطان فهو خفي، وإنما ناب عنه الشخوص في الكشف عن أعماله ونواياه، وما وصلنا عنه أنه نجا من عملية اغتيال بغابة الوعول ومنذ ذلك الوقت «لا أحد يعلم شيئا عن جلالته...» [57].

وبالتالي فغياب السلطان بالضرورة يخلق ذلك الجو الفوضوي وسيطرة اللصوص على الحكم وقمع أهالي القرى. ومن جهة أخرى فغياب السلطان ليس في حكم الرعية من الخارج وحسب، فزوجته هي الأخرى تعيش شذوذا جنسيا وهي خنثى

«أصيبت بالتحول بعد سنة من زواج جلالته بها جعلتها كثرة الجواري التي تطوف بهـا، تتعرض لعملية التحول، لقد صارت الملكة تطلب الجواري أكثر من جلالته حتـى امـتلأ القصر، كما أنها صارت تعترض على خصي الغلمان...» (58).

وتبقى شخصية العذراء رمز النقاء والصفاء والمستقبل الواعد الذي تمكـن "علـي الحوات" من تحقيق معالمه، بتحقيق العدالة وإعادة إنسانية الإنسان بتحقيق حلم المتصوفين ونهاية القصر.

<u>المراجع:</u>

(1)–محمد المعتصم: الخطاب الروائي والقضايا الكبرى (النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991م، ص66.

(2)–هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، ص39.

(3)–بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية بالجزائر، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص221.

(4)–محمد العابد الجابري، نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت، 1970، ص47.

(5)–سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1991، ص144.

(6)–بشير بو يجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)، جماليات إشكالات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج2، 2002، ص183.

(7)–نبيل سليمان: التجريب في الرواية الجزائرية، الملتقى الرابع لابن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة، ط1، 2001، ص67–68.

(8)–محمد برادة: الرواية أفق للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج11، 1993، ص12.

(9)–حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1990م، ص166.

(10)–نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص167.

(11)–الطاهر وطار:الحوات والقصر، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980م، ص10.

(12)–المصدر نفسه، ص218.

(13)–نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص169.

(14)–دريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص98–99.

(15)–محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص155.

(16)–حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص74.

(17)–عبد العزيز غرمول: الطاهر وطار مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية، ع32، تونس، 1984، ص281.

(18)–حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط01، 2002م، ص190.

(19)–الرواية، ص44.

(20)–المصدر نفسه، ص45.

(21)–المصدر نفسه، ص30.

(22)–المصدر نفسه، ص31.

(23)–جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وآخرون، ط03، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م، ص45.

(24)–حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

(25)–نضال الصالح: المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1999م، ص42

(26)–الرواية، ص76.

(27)–المصدر نفسه، ص28.

(28)–المصدر نفسه، ص32.

[29]–المصدر نفسه، ص83.

[30]–المصدر نفسه، ص43–44.

[31]–المصدر نفسه، ص50.

[32]–المصدر نفسه، ص50.

[33]–المصدر نفسه، ص57.

[34]–بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، 2000م، ص88.

[35]–المصدر نفسه، ص69.

[36]–المصدر نفسه، ص66.

[37]–المصدر نفسه، ص80.

[38]–المصدر نفسه، ص85.

[39]–المصدر نفسه، ص114.

[40]–المصدر نفسه، ص115.

[41]–المصدر نفسه، ص144.

[42]–المصدر نفسه، ص88.

[43]–المصدر نفسه، ص66.

[44]–المصدر نفسه، ص64.

[45]–المصدر نفسه، ص106.

[46]–المصدر نفسه، ص237.

[47]–خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط01، بيروت، دار العودة، 1979م، ص270.

[48]–نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية من الرومانية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، 1974م، ص7.

[49]–الرواية، ص41.

[50]–بشير بو يجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ص121.

[51]–جميل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط02، 1973م، ص128.

[52]–بشير بو يجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ص128.

[53]–الرواية، ص235.

[54]–المصدر نفسه، ص211.

[55]–المصدر نفسه، ص213.

[56]–المصدر نفسه، ص216–217.

[57]–المصدر نفسه، ص77.

[58]–المصدر نفسه، ص78.